cine-oja n.21

La Ley del Cine y los tropiezos de la astucia. Cine USA en B&N. Blancos: Historias de NY, Vengadores del Futuro, Tango y Cash, Enigmas, Gremlins, Cajitas de Música y Poetas Muertos. Historias de Siempre. Negros: Haz lo correcto.

octubre 1990 bs. 10

cine-oja

Haz lo correcto: La búsqueda descarnada del propio ser.

EL IMPERIO CONTRAATACA

El "Proyecto de Ley de Cine de los Gremios" de junio de 1979 incluye una introducción que reproducimos textualmente por considerar que constituye la historia básica de un proyecto que se inició en 1966, historia que muy pocas personas conocen en la actualidad. El proyecto de 1979 fue introducido al Congreso el 28 de junio de 1979 y fue entregado a los Senadores José Gregorio Montilla, Jesús Manzo, Pompeyo Márquez, Oscar de Guruceaga y Edilberto Moreno. Para completar la historia habría que añadir que el proyecto comenzó a ser discutido en la Comisión de Economía del Congreso. Al poco tiempo tomó cuerpo un amplio movimiento que se concretó en el llamado Foro Cinematográfico y de cuyas discusiones, con participación del sector público y del privado, surgió el Fondo de Fomento Cinematográfico, cuya acta constitutiva fue registrada el 19-10-81. El proyecto de Ley del 79 fue engavetado ya que ninguno de sus promotores se interesó en continuar el proceso. FONCINE por algunos años se constituyó en una base democrática y representativa para el desarrollo del cine nacional, el cual fue madurando y superándose hasta alcanzar un punto de notable desarrollo cualitativo y cuantitativo en 1987 (ver Cine-Oja n. 18). Paralelamente la crisis económica del país se hacía cada vez más marcada y la facción del cine de la degradación, enraizada en CAVEPROL (ver Breve glosario) moviéndose con un profundo manejo de las técnicas del cabildeo, se hacía cada vez más prepotente, con el resultado de lograr sucesivas modificaciones de los estatutos originales de FONCINE, destruyendo su estructura democrática y participativa y sus criterios de defensa de un cine cualitativamente válido. La situación en FONCINE ha llegado al límite de que ya ni siquiera el Directorio toma las decisiones básicas, habiendo quedado prácticamente todo el poder concentrado en un Comité Ejecutivo de cuatro personas.

La misma crisis llevó a la ANAC a desenterrar el proyecto de Ley de Cine como panacea de todos los males que aquejan al cine nacional. Pero inmediatamente la iniciativa fue mediatizada por la tendencia caveprólica. El proyecto pasó a ser elaborado por una minúscula comisión formada por un representante de la ANAC, dos de CAVEPROL, uno del Mini-Maestro Abreu, un representante de los Exhibidores, uno de FONCINE y un Consultor Jurídico, que son, los dos últimos, miembros prominentes, formales o no, de CAVEPROL. Además la Comisión ha trabajado en pleno secreto, impidiendo toda discusión pública, y tratando de que su proyecto sea aprobado a fuerza de puras decisiones tomadas en las alturas del poder. Así, Julio Sosa, Presidente de FONCINE y miembro de la Comisión, declara públicamente: "En estos momentos el anteproyecto está siendo estudiado por la consultoría jurídica de la Presidencia, para luego ser introducido en el Congreso para su aprobación" (El Diario de Caracas, 6-7-90).

Todos los proyectos anteriores, hasta el Estatuto original de FONCINE, habían sido el resultado de numerosas discusiones públicas y de participación de todos los sectores que en el país tienen que ver con el cine. Ahora, cuando en Venezuela se están desarrollando movimientos tendentes a una descentralización política y una apertura democrática en la toma de decisiones, el cine, que había sido pionero en este campo, toma una dirección opuesta. Pero en realidad no es el cine, global, colectivo, sino un pequeño grupo que mueve todos los mecanismos del cabildeo y del clientelismo el que intenta esta última maniobra desesperada: la aprobación de una Ley que consagre la defensa de sus más personales intereses económicos e ideológicos.

Las primeras manifestaciones se dieron cuando, en el seno de la Comisión de Medios, que discute el proyecto, los exhibidores aprovecharon la situación para protestar contra él, por considerarlo lesivo a sus intereses. Así salió a la luz pública, por primera vez, que había un proyecto de Ley en discusión. Actualmente los exhibidores deben más de 40 millones a FONCINE, pero este organismo se precipitó a reducirles unilateralmente la deuda, dándoles intereses preferenciales y facilidades de pago, ofreciéndoles además créditos para el mantenimiento de las salas. La maniobra tenía como objetivo eliminar a toda costa los obstáculos a la aprobación del proyecto caveprólico de ley. Pero por más maquiavélicos que se pongan los actuales promotores del "cine nacional", y por más que se muden sinceramente a la ideología capitalista (perdón: neoliberal), los que tienen el poder económico real mantienen obviamente sus posiciones grafíticas. Y he aquí que echándoles un poco la culpa a las "distribuidoras", como si no fueran la misma gente, declaran no necesitar ayuda ninguna y no tener nada que ver con los cineastas: por lo tanto no piensan pagar.

Por lo menos el pleito sirvió para que se hiciera del dominio público que se estaba discutiendo un proyecto de Ley de Cine y esto ha permitido el inicio de una cierta movilización de opiniones de los sectores afectados por la Ley, en especial del sector cultural y del sector de los espectadores, totalmente marginados en el proyecto.

El proyecto de CAVEPROL aprovecha abundantemente el Proyecto de Ley del 79 y el Estatuto de FONCINE, pero manipula esos textos eliminando todos aquellos aspectos que no coinciden con los intereses ideológicos y económicos de CAVEPROL y las distribuidoras transnacionales y fortaleciendo y añadiendo elementos que refuerzan los beneficios para esos intereses. Intentaremos un breve resumen de esa maniobra antinacional.

1) El proyecto propone como estructura de poder en el Centro Nacional de Cinematografía la existencia de un Comité Ejecutivo, con un Presidente y un Vice-Presidente, nombrados por el Presidente de la República, y tres Gerentes, por el Presidente del Centro y ratificados por el Consejo Nacional Administrativo. El Comité Ejecutivo toma prácticamente todas las decisiones. El Consejo Nacional Administrativo es un aparato pantallesco que tiene atribuciones muy limitadas a cuestiones genéricas y que no tiene ninguna injerencia real en el funcionamiento del Centro. ADemás, en ese Consejo no hay representación de la cultura cinematográfica organizada (Escuelas universitarias en el área, asociaciones de críticos, centros de cultura cinematográfica) y mucho menos de los espectadores de cine organizados o no (Asociaciones de ve-

cinos, Asociaciones de espectadores), abundando, por el contrario, representantes de los sectores industriales y comerciales. En todos los proyectos anteriores se preveían Comisiones integradas por representaciones de todos los sectores, para la toma de decisiones fundamentales: otorgamiento de incentivos, asignación de créditos, premios a la calidad, asignaciones para proyectos de investigación, docencia y difusión cinematográficas. Estas Comisiones han sido eliminadas en el proyecto caveprólico, totalmente dictatorial y que deja todas las decisiones prácticamente en manos de una persona.

2) El proyecto desnacionaliza la producción cinematográfica. En las Normas de Comercialización (Decreto 1612 de 1982) se establecen una serie de claros criterios para determinar si una producción (largometrajes, cortometrajes, noticieros y cortos publicitarios) es nacional o no, también si una co-producción puede ser declarada producto nacional y gozar de los beneficios otorgados a estos. El número de requisitos, en el proyecto, ha sido reducido de manera escandalosa, permitiendo por ejemplo, que una película en la que sólo el director sea venezolano o residente, de la cual se haga una versión en castellano y sea rodada en un 50% en el país, sea considerada como producto nacional, por más que todo el personal restante sea extranjero, todo el capital extranjero, el 50% rodado en el exterior, y procesado totalmente fuera del país.

3) La voracidad económica marca el resto del proyecto. En el texto se detallan con la meticulosidad de un reglamento todos los tipos de porcentajes impositivos que engrosarán el patrimonio del Centro y todos los tipos de porcentajes que corresponden como derechos de autor, pero deja en la vaguedad más absoluta los criterios mínimos para el manejo de la política crediticia y financiera del Fondo, mientras reafirma, de la manera más soslayada posible, la actual política de FONCINE de subsidiar indiferenciadamente a todos los filmes nacionales, independientemente de su valor cualitativo. Cualquier referencia de premios o subsudios a la calidad ha sido totalmente eliminada. En los textos anteriores se establecían principios generales de apoyo económico a la producción, orientados y discriminados en función de la calidad del producto, y de maneras de formación del patrimonio del Centro Nacional, dejando a los reglamentos su especificación. Ahora toda esa posible reglamentación ha sido incorporada al texto de la Ley, como expresión típica del desmesurado apetito económico de la empresa privada frente a un Estado que se ofrece inerme al saqueo. Por el contrario la importancia cultural y social del cine como medio de expresión propia es minimizada en el proyecto.

Hay muchísimas otras observaciones que podrían hacerse. La versión que revisamos es del 20 de agosto de 1990 (la primera fue del 28 de febrero pasado) pero la redacción del texto sigue siendo de una torpeza sólo comparable con la pobreza de su concepción. La inclusión de algunas referencias a la televisión, estrictamente de índole impositiva, están muy por detrás de lo propuesto aún en el primer proyecto de 1965. La manipulación del uso del concepto de cultura que se emplea un instante sólo para olvidarlo al instante siguiente en el que se debería concretar, es tan evidente que más valdría haber eliminado toda referencia a él.

Sólo cabe esperar, y desear, que se produzca alguna movilización importante de los sectores afectados, de los espectadores hasta las universidades, que logre modificar sustancialmente este degradante proyecto. ■

Breve glosario

CAVEPROL (Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes). Representan el polo industrial. Integrada por antiguos anacos que descubrieron su verdadera vocación empresarial, se ha venido transformando en el baluarte del cine de la degradación. Exagerando sólo un poco puede decirse que CAVEPROL ahora maneja la producción nacional del cine de ficción.

CAVEPROLICO. Adjetivo que se aplica a un substantivo para indicar que la substancia designada posee cualidades similares a las del cine de la degradación.

CAVEPROLO. Miembro solvente de CAVEPROL.

CINE DE LA DEGRADACION. Se dice del cine considerado exclusivamente como entretenimiento y espectáculo comercial, en el cual la temática y la configuración expresiva son manipuladas y reducidas al campo que se considera apropiado y atractivo para un público masivo: el campo de lo sexopsicopatológico, de la violencia criminal gratuita, de la absoluta despolitización, de la eliminación de todo contexto socioeconóico que tenga alguna relación con la realidad, de la anulación de la historia, de la presencia de cantantes y actores en promoción conjunta con las empresas disqueras y las plantas de televisión.

PROYECTO DE LEY DE CINE DE LOS GREMIOS

EXPOSICION DE MOTIVOS

I

INTRODUCCION

El presente Proyecto de Ley de Cine es el resultado de un largo esfuerzo colectivo que comenzó en el año 1966 con el Primer Encuentro Nacional de Cine celebrado en Ciudad Bolívar. Los sucesivos Encuentros realizados en Valencia y Caracas respectivamente sirvieron para concretar un amplio consenso en torno a la necesidad inaplazable de un instrumento legal regulador de la actividad cinematográfica en sus aspectos industriales, artísticos y sociales. Dichos Encuentros se celebraron bajo los auspicios de las Universidades de Oriente, Carabobo y Católica Andrés Bello y contaron con el patrocinio de las Universidades Nacionales, de la Oficina Central de Información (OCI) y del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA); a ellos asistieron representantes de todas las ramas del quehacer cinematográfico, de la industria, de la realización, de la producción, de la distribución, de la crítica y del sector sindical. Las discusiones y ponencias sucesivas culminaron, durante el III Encuentro Nacional de Cine, en la redacción definitiva de un "PROYECTO DE LEY DE CINE" que fue entregado al INCIBA para su introducción por ante el Congreso Nacional.

Más recientemente, las dos Jornadas Nacionales de Cine celebradas en Cumaná y Caracas bajo el patrocinio de la Universidad de Oriente y del Sindicato Profesional de Trabajadores de Radio, Teatro, Cine, TV y Afines del Distrito Federal y Estado Miranda, reactualizaron el estudio del mencionado Proyecto, procediendo a amplias discusiones y análisis que confluyeron en el planteamiento de una serie de modificaciones y ajustes del mismo. Una Comisión Técnica de Cine nombrada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes se reunió seguidamente y, partiendo del Proyecto original y de las observaciones recogidas durante las Jornadas, se redactó un nuevo Proyecto que respondía, manteniendo las premisas teóricas del original, a la situación concreta del momento. A esa Comisión participaron esencialmente los señores Oswaldo Capriles, Manuel Díaz Punceles, Rodolfo Izaguirre, Igor Medina y Alfredo Roffé; en algunas reuniones, se contó con la participación de Margot Benacerraf, designada Asesora de la Comisión por el INCIBA.

Pero numerosos hechos nuevos aparecían en la escena: el cine venezolano de largo metraje había demostrado su necesidad de ser, por encima de la teoría y la política cinematográfica; se había creado la Oficina Cinematográfica del Ministerio de Fomento, emitiéndose sucesivamente una serie de Normas reguladoras de aspectos de la actividad y poniendo a funcionar un plan de crédito cinematográfico a través de Corpoindustria; se aprobaba la Ley del Consejo Nacional de la Cultura incluyendo el cine entre sus áreas de competencia; se elevaba el rango de la Oficina del Ministerio de Fomento a Dirección de la Industria Cinematográfica y, al crearse el Ministerio de Información y Turismo, una nueva Dirección de Cine se agregaba a los organismos oficiales con competencia legal en materia cinematográfica.

Esto es, mientras el cine venezolano producido dentro del plan de crédito de Corpoindustria se presentaba como una realidad concreta, económica y culturalmente activa, los contrastes entre las diferentes ramas de la actividad y la indefinición de la competencia estatal agudizaban hasta la urgencia la necesidad del establecimiento de la Ley de Cine.

En un renovado esfuerzo para presentar un Proyecto que se ajustara no solamente a los cambios sobrevenidos, sino también a la amplitud necesaria a un consenso definitivo de los diferentes sectores, el CONAC, a través de la Coordinación de Cine, propició y organizó un nuevo Proyecto, que se realizó en la Colonia Tovar, durante los días 25, 26 y 27 de noviembre de 1977. En esta nueva Comisión Redactora participaron, por el grupo original de redactores, Oswaldo Capriles y Rodolfo Izaguirre; por la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), Luis Correa y Edmundo Aray; por el Sindicato Profesional de Radio, Teatro, Cine, TV y Afines, Julio Cabello; por la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica, Iván Zambrano; por el CONAC, Ambretta Roffé y Ela Dines. A raíz de algunas reuniones complementarias organizadas por el Sindicato con la participación de otros gremios (Federatel, Asoproc, Asociación Musical y Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos), se incorporaron al Proyecto nuevos aportes y precisiones.

En el ánimo y criterio de sus redactores y a través de las numerosas consultas y confrontaciones, quedó asentado que se había hecho necesario elaborar una legislación que implantara criterios muy firmes, capaces de permitir al organismo encargado de su aplicación, por una parte cumplir su cometido manteniéndose fiel a sus principios fundamentales, y por otra establecer los reglamentos más adecuados a los diferentes momentos de desarrollo de la actividad.

Esto explica el mantenimiento, a través de tantas modificaciones y actualizaciones, de una serie de Comisiones participativas como instrumentos de decisión principales, que garantiza una concepción básica del cine en su doble carácter de hecho industrial y factor esencial del desarrollo cultural del país.

Vale destacar, por otra parte, la importancia histórica de este instrumento legal, como primer elemento jurídico que a vez fomenta, ampara y desarrolla el cine venezolano.

Para su redacción y actualización se han consultado todas las fuentes de información y las legislaciones disponibles, tratando de adecuar su espíritu a la realidad económica, social y cultural de nuestro país, en el convencimiento de que, sólo mediante un instrumento legal como el presente, podrá adecuarse al proceso de afirmación y desarrollo del país, tanto el cine venezolano en sus distintos géneros y expresiones, como la propia evolución, en sentido cultural, educativo y estético, de la relación entre los espectadores venezolanos y el cine en general.

El pragmatismo como artificialidad: **Siempre**.

SIEMPRE

Seguir a Spielberg no es algo que yo haya hecho, ni pienso que se trate de un trabajo indispensable si lo que se busca es detectar ciertos rastros en la cultura estadounidense, más que medir las evoluciones –que no la evolución– del cineasta. En este sentido, prestar atención al ex-niño prodigio que ha conquistado el corazón –por así llamarlo– de nuestra sociedad hasta ayer llamada opulenta, permite sin duda sacar a la luz algunas de las manifestaciones más características de aquella cultura, que por razones por todos conocidas es a la vez parte predominante de la cultura contemporánea en general. La diferencia estriba en que los no-estadounidenses consumimos su superficie con la entusiasta alienación del sirviente que se identifica con su señor sin poseer sus bienes, que en este caso son tanto la riqueza material propiamente dicha, cuanto la herencia histórica de una definida trayectoria expresiva radicalmente intransmisible.

Los afilados contraluces de Spielberg, la profundidad de campo que, hacia el primer plano, tiene por objeto constituir el relieve, y hacia el fondo, evidenciar la inobjetable y precisa materialidad de todo lo que aparece en cuadro, me venía recordando algo que, desde la pasividad de una espectadora casual, no acababa de aflorar. Lo innecesario de estos efectos en **Siempre**, cuento inofensivo si lo hay, hizo que me detuviera a preguntarme de qué se trataba, y de golpe recordé al amado Wyeth. Pintor **anecdótico y fotográfico** de la Segunda Posguerra, Andrew Wyeth es el eslabón que mantiene la continuidad de la **American Scene** en el momento de la gran factura abstraccionista llevada a cabo sobre todo por Pollock y de Kooning. La fijeza cadavérica del momento congelado bajo imaginarios focos de luz, minuciosamente establecidos, con angulaciones a ras del suelo que incluyen con frecuencia las inmensidades rurales o una representación análoga a partir de algún punto de fuga, tiene sin duda un dramatismo sobrecogedor, pero también la solidez que vincula la pintura estadounidense del "realismo" del siglo XIX, culto o primitivo, con el Pop Art y el hiperrealismo de los 70, pasando por el Precisionismo de los años 30. Para resumir lo que me trajo el descubrimiento de esta similitud entre cine y pintura, recurro a Barbara Rose ("American Painting. The 20th Century", Lausanne, 1969, Ed. Skira): "...**uno de los rasgos más prominentes del gusto americano parece ser su literalidad. Lo intuitivo y lo subjetivo han sido despreciados a menudo, a favor de lo factual y lo objetivo. Se podría atribuir a ese gusto el enorme éxito de un pintor como Andrew Wyeth, cuyo estilo fotográfico reproduce literalmente el mundo natural, hasta la última hoja y brizna de hierba... Wyeth pinta temas de soledad y desolación, pero su obra depende mucho más de anécdotas literarias que de sus más poéticas imágenes. Puesto que su estilo detallado requiere un alto grado de habilidad, que no puede poseer un hombre común, ha sido aplaudido y apreciado por el público en general, cuyo respeto por la evidencia de un duro trabajo se suma en América a un prejuicio estético**".

Identificar algo de este trasfondo a través de **Siempre**, reconocerlo en su grado ideológico actual y, en un grado ulterior, redundar acerca del extrañamiento que la participación en el consumo del proceso resultante significa para nosotros, no difiere de lo que podría intentarse estudiando toda la obra de Spielberg, o cualquiera de sus películas por lo menos a partir de **Tiburón** (Jaws, 1975). El hecho de que este último trabajo no pertenezca a la serie de los grandes triunfos de taquilla no quiere decir que se diferencie de éstos gran cosa: si juega sobre motivos menos universales o universalizables, tiene en cambio la gran virtud de traslucir mejor su procedencia nacional.

En **Siempre**, como ocurría con **El color púrpura** (**The color purple**, 1986), el efectismo estilístico que caracteriza el conjunto spielberguiano es incongruente y por tanto llama particularmente la atención. En ambos casos, con dos matices muy diferentes, la referencia se sitúa estrictamente en los Estados Unidos de América. El melodrama de la América negra, por la gravedad de un tema que los norteamericanos quieren asumir actualmente como "resuelto" (juego de manos que también llevan adelante con el nuevo género "Viet Nam"), admite ese énfasis estilístico en función de una novedosa –pero ambigüa– exaltación del **otro American citizen**. Aquí, en cambio, sirve de muy poco el temita del Más Allá para justificar tanta magia luminosa, que entonces se evidencia como mera repetición, de fácil reconocimiento de un estilo artificioso, patentemente **kitsch**.

Porque el tema de **Siempre** surge con gran coherencia de una misma preocupación, que es la de revivir la "fábrica de sueños" que fue Hollywood, su facultad mitológica, o mitogénica, a excepción –hasta ahora pero quizás para siempre– de su prestigioso Star System. La catástrofe, la ciencia ficción, la gran aventura en tierras exóticas, el terror en general, pertenecen firmemente a esa mitología. El melodrama en clave épica va en el mismo sentido. Se trata en Spielberg de una práctica particular de aquella "nostalgia" que por cierto ha producido a su vez, con diversos sentidos, un género cinematográfico más. De ahí que **Siempre** entre cómodamente en la serie constituida por nuestro autor-productor pero descubriendo abiertamente su fuente, que es el propio cine hollywoodense. Naturalmente, una vez más, no se trata de nostalgia pura sino de una reelaboración que quiere ser ante todo spielberguiana, pero el **pot-pourri** es más simple, en el doble sentido de la palabra, pues mezcla apenas dos estereotipos humorístico-sentimentales relativamente débiles, que han cabalgado por las décadas del 30 y el 40, en la vertiente heroica de los aviones bélicos y no bélicos, y en la de los fantasmas gozones, presos en el dilema entre placeres terrenales y paradisíacos. Desechada la proposición amablemente cínica de Lubitsch (**Heaven can wait**, 1943, con **re-make** de Warren Beatty en 1978), la mezcla se hunde en una dulzura de algodón de azúcar, gran invención estadounidense que permite casar el caramelo con las violentas diversiones del Coney Island, que en este caso corresponden al repertorio de recursos ya acumulados por el joven magnate.

El recurso de fondo sigue siendo la "luz Spielberg" y en general la profundidad hiperrealista, hallándose además citas precisas como la cantina del aeropuerto (homenaje al hermano Lucas de **La guerra de las galaxias**) o la tierna pradera del Más Allá (¿cómo desperdiciar el hallazgo campestre de **El color púrpura**?). Richard Dreyfuss, por su parte, se constituye en omnipresente autocita del alma pura del protagonista de **Encuentros cercanos del tercer tipo** (**Close encounters of the third kind**, 1977), apenas matizada por la reinterpretación mecánica del piloto heroico consagrado en los años 30, especialmente por Howard Hawks. El recurso meramente promocional de incluir en los créditos el guión "A guy named Joe" de Dalton Trumbo, que diera lugar en 1943 a la película de Víctor Fleming, no modifica el carácter genérico de la proposición de Spielberg. La autocita cargada de tradición nacional se agrega a la obligada cita de la nostalgia hollywoodense, confeccionando un caldo tan espeso, ya no de la cultura sino del gusto estadounidense, que coagula en mero objeto-**souvenir**, transformado el glorioso pragmatismo en artificio, la ingenuidad en melindre, la sensualidad en lascivia y el objetivismo en falsificación. Es el segundo término de cada una de estas transformaciones el que devora el consumidor sin memoria de nuestras salas de cine de 1990. Como la hamburguesa de los millares de McDonald's apostados en el mundo, este cine nos quita el hambre, pero nos deja una sed inextinguible.

Ambretta Marrosu

Historias de Nueva York: Allen no más frío y sin contraste.

ALWAYS, E.E.U.U., 1989. Dir. STEVEN SPIELBERG; Prod.: S. Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy, Richard Vane (coproductor); Guión: Jerry Belson, basado en un guión de Dalton Trumbo "A guy named Joe" adaptado por Frederick Hazlitt Brennan; Fot.: Mikael Salomon (dir.) Paul Babin (cámara); Dis. prod.: James Bissell; Mont.: Michael Kahn; Mus.: John Williams; Casting: Lora Kennedy; Dis. son.: Ben Burit; Vest.: Ellen Mirojnick; Dir. Art.: Chris Burian-Mohr; Esc.: Carl Stensel (dis.), Jackie Carr (dec.); Maq.: James McCoy, Don Cash; Efect. visuales: Bruce Nicholson (sup.); Int.: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Brad Johnson, John Goodman, Audrey Hepburn, Robert Blossom, Keith David, Ed Van Nuys, Dale Dye.

HAZ LO CORRECTO

Para comenzar, quisiera enterar al lector de que **Do the Right Thing** suscitó dos largas discusiones en sendas reuniones del equipo de **Cine-Oja**. Los debates siempre cambian algo de nuestro parecer (si se tiene la fortuna de que sean realmente educativos), incluso cuando defendemos acaloradamente nuestros pareceres frente a los de los respectivos interlocutores. Por tanto, muchas de las conclusiones que en esta página expongo y que tú, impaciente lector, esperas, provienen de esos dos diálogos. De seguro habría sido más provechoso reproducir aquí ese par de discusiones que someter el lector a estas líneas mías. Pero no me queda más remedio que escribir mis opiniones, y empobrecer con ello las intuiciones que afloraron durante las reuniones que he referido.

El proceso de codificación de la "gramática" cinematográfica que conocemos, culminó con una película racista: **Birdh of a Nation**, en 1914, del "dios padre" Griffith (así lo llamó Eisenstein, no yo). Nunca he podido ver el filme, pero sé que se trataba de un melodrama racial y racista, cuya historia justifica el nacimiento del Ku-Klux-Klan (lo que, en el fondo, corresponde realmente a lo que pudo ser el nacimiento de una nación como los EE.UU.).

Desde ese filme, en cierto sentido primigenio para lo que hoy conocemos como cine, muchos pies de película han corrido bajo los puentes del arte (y el espectáculo) cinematográfico en los EE.UU. Tantos pies de película, por supuesto, han rozado de cerca o de lejos el tema de la negritud.

El cine de los EE.UU. terminó por codificar la presencia de los negros (o de la negritud) en sus fábulas. Y de ello está consciente Spike Lee; en una entrevista con **Cahiers du Cinema**, Lee dice que el cine de Hollywood, el cine dependiente de los circuitos de producción, nos ha acostumbrado a que "desde que vemos un filme sobre los negros, automáticamente esperamos ver la droga".

Por otro lado vemos los melodramas antirracistas de Hollywood, en los que se explota un sentimentalismo que garantice amplias entradas por taquilla, y, como también aserta Lee, se permite al espectador blanco identificarse con los negros, con esos atildados héroes "de color" (lo cual es una buena solución para la mala conciencia que crea el racismo), pero sin mayor agudeza o profundización en el problema del racismo al interior de una sociedad tan compleja, de esa nación de inmigrantes que es EE.UU.

Spike Lee busca otro camino; quiere inventar otro camino para los filmes, no ya sobre negros, sino de negros, para los negros, y por la negritud. De allí quizás la película exhiba la combinación de "refinamientos" estilísticos (uso audaz de grandes angulares, personajes que miran a cámara y retan al espectador...) con modelos narrativos de serie televisiva (presentación gruesa y rápida de la gran cantidad de personajes que intervendrán en la narración, que marcan constantemente una actitud en ese universo cerrado, forma anecdótica de la trama), lo que resulta en un filme que se mueve en un desfiladero, en un borde estético, que va de un tipo peculiar de "mal gusto" a una narrativa refinada.

Las citas finales, al parecer contrapuestas (o complementarias, sostiene Spike Lee en la entrevista con **Cahiers du Cinema**), una de Martin Luther King, pacifista, antiviolenta, y otra de Malcolm X, que apoyaba la violencia defensiva de los negros, parecen dar la pauta de lo que es el filme: constantemente va de uno a otro extremo, tanto en lo estético como en lo dramatúrgico, y al final el espectador decide qué camino ha de tomar luego de ver la película, según el genio y el carácter de cada "lector".

La película esta diciendo continuamente: ¡resuelvan ustedes! Es aguda, aunque acaso no sea crítica; resalta una problemática y no toma posición sobre la problemática. No hay enjuiciamiento ni toma de posición. Eso se ve en las dos citas del final (en la entrevista con **Cahiers**, Spike Lee dice que dejó de última la de Malcolm X porque considera que está más vigente en la actualidad).

El filme juega a buscar desesperadamente un punto de vista: no se parece a nada pero sí se parece. Como afirmé más arriba, oscila entre los procedimientos estilísticamente "refinados" (y valga decir que Lee confesó haber pensado en **El tercer hombre** y sus encuadres inclinados para filmar algunos planos) y las formas narrativas de las series de televisión estadounidenses ("El precio del deber" es un buen ejemplo de historias que se entrecruzan y se combinan y de personajes que saltan de una a otra...). Quizás por ello se parece y no se parece a cosas que hayamos visto antes. Lo cierto es que Lee buscó hacer una película de negros para negros (y por los negros).

Do the Right Thing recuerda al espectador que los negros son un pueblo jodido históricamente, y al mismo tiempo plantea una toma de conciencia: "Somos lo que somos". Pero acaso vaya mucho más allá: la película le dice a los negros que con mucha frecuencia olvidan que son un pueblo históricamente jodido, y que a fuerza de no (re) conocer su propia explotación, terminan actuando como explotadores. En una escena, Radio Raheem pasa con su enorme reproductor frente a los puertorriqueños, y obliga a éstos a bajar el volumen al suyo, como diciendo: ésta no es su calle, ésta no es su patria.

Esto contrasta con la actitud frente a Sal, cuando sí le baja el volumen la primera vez que entra al negocio (pero la pizzería es de Sal, y la propiedad privada es sagrada). También se contrasta con la actitud del coreano: cuando, después de saquear y quemar Sal's Famous, van a arremeter contra el negocio del coreano, éste les dice que él también es negro. La película enfrenta a los negros con los negros, y el coreano sabe lo que el negro no acepta: ninguno de los dos es realmente un ciudadano americano. " Una de las grandes mentiras es que no importa de qué raza, credo o religión seas, nada de eso viene al caso porque todos somos americanos. Eso fue una mentira, siempre lo fue. Pregunta a los indios nativos americanos", declaró Spike Lee a Cahiers.

La película, así, trasciende el ámbito de la negritud y habla en general de todos los racismos, como diciendo: todos están pisados: coreanos, negros y latinos, y tal vez también los italianos; y el poder que se oculta tras ello es como el gobierno que mandó a construir la muralla china de Kafka: casi no aparace en toda la obra, pero está allí, pesa en la conciencia de cada uno de los hombres que construye la muralla, o que lleva sobre sus hombros la carga del racismo. Claro, en la película aparace cuando se forma el motín, y en ese breve momento, por "accidente" –pero un accidente que sucede porque las cosas son como son– muere Radio Raheem.

Do the Right Thing le dice a su propia gente que no son norteamericanos. La película resulta crítica no sólo respecto de los discursos audiovisuales que se han elaborado respecto del racismo, sino que se dirige críticamente a los receptores de su discurso acerca de la negritud. Sweet Dick Willie, Coconut Sid y ML, los tres negros de la esquina que beben cualquier cosa y discurren pasivos sobre la pasividad de los negros, ven con desconcierto al coreano –que en corto tiempo consiguió una prosperidad que en toda su vida ellos no pudieron conseguir–, y con perplejidad no llegan a vislumbrar de manera clara su situación, preguntándose si en algo tendrá que ver con su negritud. Ni siquiera Buggin Out, que clama por los derechos de los negros, es capaz de ver claro: no pasa de querer forzar a Sal a poner unas fotos de negros, y no sólo de italianos, en la Pared de la Fama de Sal's Famous.

Do the Right Thing habla de un pueblo que descarga su rabia, refleja su impotencia ante la injusticia quemando la pizzería de Sal's Famous ; pero se queda en ese impulso, sin otra toma de conciencia acerca de la propia situación, acerca de los verdaderos responsables (entre los cuales se encuentran ellos mismos).

"¿Qué tengo que hacer, Da Mayor?, pregunta Mookie. "Do the right thing", contesta Da Mayor. Mookie inicia el motín contra la pizzería (donde él mismo trabaja), aunque Da Mayor opine que no es "lo correcto". En realidad, la película constantemente oscila entre ideas opuestas, entre contrarios (y allí es donde parece acercarse a un discurso racista pero a la inversa), y las citas del final, de Malcolm X y Luther King, terminan siendo la última oposición que debe resolver el espectador: hay muchos discursos sobre qué es lo correcto, pero ¿quién puede decir lo que realmente es lo correcto?

Wilmer Rojas Buendía.

DO THE RIGHT THING. EE.UU., 1989. Dir.: SPIKE LEE. Prod.: Spike Lee, Monty Ross (co-prod.), Jon Kilik (prod. de línea), para 40 Acres and a Mule Filmworks Production, A Spike Lee Joint. Guión: Spike Lee; Fot.: Ernest Dickerson (dir.); Mont. Barry Alexander Brown; Mus: Spike Lee; Dis. Prod.: Wynn Thomas; Int.: Danny Aiello, Ossie Davis, Ruby Dee, Richard Edson, Giancarlo Esposito, Spike Lee, Bill Nunn, John Turturro, John Savage.

Los verdugos civiles: **Mucho más que un crimen.**

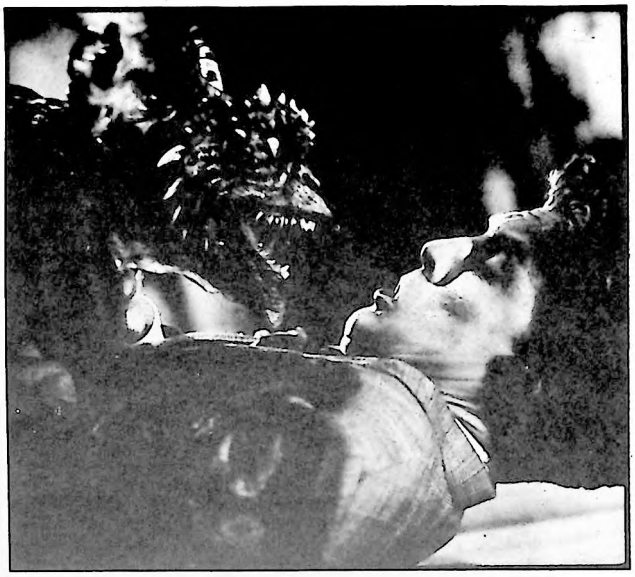
HISTORIAS DE NUEVA YORK

Como es universalmente sabido el filme está integrado por tres cortos de casi igual duración: **Lecciones de la vida** de Martin Scorsese, fotografiado por Néstor Almendros, **La vida sin Zoe** de Francis Ford Coppola, fotografiado por Vittorio Storaro, y **Edipo reprimido** dirigido por Woody Allen y fotografiado por Sven Nykvist. De entrada puede adelantarse que las expectativas sobre un filme de episodios realizado por tres de los más importantes directores norteamericanos contemporáneos quedan casi de inmediato defraudadas. Apenas si el filme de Scorsese, el primero de los tres, logra de alguna manera interesar al espectador, ya que en seguida el espantoso corto de Coppola lo sumerge en el más abyecto sopor del cual saldrá momentáneamente estimulado por el ingenioso chiste de Allen que, sin embargo, al repetirse incesantemente lo postrará de nuevo en el limbo.

No se debería malgastar un centímetro de papel para hablar de **La vida sin Zoe**. El inmenso narcisismo de Coppola lo hace pensar que basta con que aparezcan en los créditos varios componentes de su familia –Sofía Coppola, Carmine Coppola, Gia Coppola– para que el filme se ubique en las más altas cumbres de lo artístico. Sucede en verdad todo lo contrario: la absoluta falta de creatividad, el grado cero de la imaginación hacen de su totalmente estólida historia un monumento a la necedad. Explica Storaro: "Terminamos la película en Atenas, en el Partenón, con una toma del padre tocando la flauta. La cámara, en dolly, va hacia atrás y hacia abajo para descubrirnos que él está tocando con una orquesta de 100 músicos, frente al Partenón. Continuamos hacia atrás para tomar la vista de la puerta de la Acrópolis. Es un momento increíblemente mágico, con el sol en el ocaso y la luna que emerge, y es con este momento de equilibrio con el que el filme termina. La Acrópolis es un lugar muy mágico, un lugar lleno de armonía y belleza. Era el lugar perfecto para unir la tierra y el cielo, el sol y la luna, para simbolizar la armonía interior de Zoe. La familia se ha reunido ya, y se infiere que cuando uno de ellos actúa, esa expresión personal no significa necesariamente un resquebrajamiento de la unión de la familia". Cierto que la culpa no se le puede achacar a ninguno de los Coppola, pero lo malo está en que esa profundas filosofía confusio-calvinista tiene su plena expresión en una configuración concreta que dista tanto de un nivel cualitativo aceptable como Atenas de Nueva York, y todo esto sí es atribuible al otrora Francis Ford.

Tampoco se deberían malgastar más de cinco centímetros de papel para hablar de **Edipo reprimido**, un cuento mucho más celestial que neoyorquino. Aparte de la exquisita escena en la que la madre desaparece en el escenario de un teatro, al presentarse para un experimento de magia, todo el resto se reduce al habitual batiburrillo alleniano, esta vez más repetitivo que nunca, agravado por la infamante aparición de la madre en el cielo y el muy previsible final del acomodo nueva nuera = madre. Las fórmulas de Nykvist, "Utilizando menos luz llena y controlando la oscuridad hace que el 97 sea menos de grano, lo que las ayuda a cortar mejor... Sigo con las 250 ASA en el 97 y con las 320 ASA en el 94. El 94 llega a las 400 ASA, pero cuando hago tomas en 400 se ponen las sombras un poco grises"; o bien, "Cuando comenzamos **New York Stories** habíamos acabado de filmar **Another Woman** que es, mucho más, una película psicológica y, por consiguiente se iluminaba en una forma diferente. No más fría, pero sin tanto contraste como una película dramática. Los movimientos de la cámara son más pequeños, con cortes más rápidos, y con más tomas desde arriba", no parecen haber ayudado a hacer soportable esta nueva muestra del exhibicionismo del otra vez empalagoso Allen.

Con **Lecciones de vida**, el cuento inicial, se mueven otros aires. El abstracto informal Dobie tiene que pintar unos 300 m^2. de cuadros que deberán ser exhibidos en pocos días en una importante galería. No puede porque para pintar requiere la puesta en marcha de un simulacro de fetichismo. Al fin lo logra y el cuento termina con la inauguración de la muestra, que coincide con el fin del simulacro y el comienzo del siguiente. Dobin cambia de mujer y ya. El mecanismo representado por Scorsese está dado desde el punto de vista del pintor y no, desde luego, de sus mujeres. La historia habitual es que un señor, algo cargado de años y muy cargado de prestigio intelectual, atrae a jóvenes mujeres como las llamas a las mariposas que aspiran secretamente a ser luciérnagas. El desenlace habitual es la frustración femenina. Entre el comienzo y el desenlace pasan meses o años de desigual aprovechamiento. El cambio que introduce Scorsese consiste en que el vigor que extrae de la relación, en este caso el pintor, no proviene de la posesión del objeto, de la mujer, sino del simulacro de posesión, como expresión última de la dependencia del objeto no poseído realmente. Toda realidad se desvanece en este juego de espejos en que se transforma la relación humana. Se pierde aquí hasta la noción de fetichismo, donde por lo menos una de las partes, la que no sirve de objeto, tiene alguna conexión con la realidad. Esta nueva mirada de Scorsese sobre los círculos intelectuales neoyorquinos no tiene la carga sarcástica de **Después de horas** y lamentablemente sufre de la compresión a los 41 minutos que le impone la estructura episódica del filme; sin embargo avanza en otra dimensión, más contemporánea y dramática, y logra estilísticamente sobrevivir a las opiniones del gallego Almendros: "Fueron los alemanes los que inventaron la utilización de los ángulos extremos de la cámara y la extraordinaria profundidad de campo. Orson Welles fue el heredero norteamericano de los expresionistas. Los siguió en sus pasos y eso me recuerda que nosotros, como Welles, utilizamos un split diopter en nuestro film". (Las citas de los directores de fotografía, ninguno de ellos con apellido sajón, están tomadas de "The American Cinematographer", Marzo 1989).



Gremlins II: La insistente autoreproducción temática.

Es curioso que los tres cortos pudieran calificarse con los términos fetichismo, narcisismo y exhibicionismo, generalmente agrupados en el capítulo de las perversiones sexuales en los libros de psicoanálisis. En el libro de Monseñor Jacques Chazaud, justamente titulado "Las perversiones sexuales", hay un modelo diseñado por el prelado que pudiera arrojar ulteriores luces sobre **Historias de Nueva York** y que su autor resume así: "La líbido, la energía del eros... busca siempre acumularse y liberarse; no puede almacenarse indefinidamente por encima de cierto nivel. Cuando no puede ser acumulada y liberada por medio de **un** condensador determinado, lo hace sirviéndose de otros... La carga de líbido se acumula primeramente en el amor de sí mismo... luego, se transfiere parcialmente al amor objetual... la líbido abandona siempre una salida si encuentra otra más próxima a sus pulsiones instintivas originarias, y que el super yo y la realidad le permiten... Entonces está siempre dispuesta a abandonar una sublimación por una satisfacción más inmediata ("perversa")..." (Capítulo I.ii.). Sería por demás curioso encontrar las isotopías figurativas que recogieran las ristras de los condensadores representados en estas **Historias**. Pero para ello se requieren otras experticias.

Alfredo Roffé

NEW YORK STORIES. EE.UU., 1989. D. MARTIN SCORSESE (Life Lessons), FRANCIS COPPOLA (Life Without Zoe), WOODY ALLEN (Oedipus Wrecks). Prod.: Jack Rollins, Charles H. Joffe; (ejec.): Robert Greenhut (New York Stories, Oedipus Wrecks), Fred Roos, Fred Fuchs (Life Without Zoe), Barbara De Fina (Life Lessons), para Touchstone Pictures. LIFE LESSONS: Guión: Richard Price; Fot.: Nestor Almendros (dir.): Tony Jannelli (cámara); Son.: James Sabat, Frank Graziadei (grab.); Mont.: Thelma Schoonmaker; Dir. Art.: Wray Steven Graham; Esceno.: Nina F. Ramsay; Pinturas: Chuck Connelly, Susan Hambleton; Vest.: John Dunn; Maq.: Allen Weisinger; Int.: Nick Nolte, Patrick O'Neal, Rosanna Arquette, Phil Harper, Jesse Borrego, Gregorij von Leitis, Steve Buscemi, Peter Gabriel. LIFE WITHOUT ZOE: Guión: Francis Coppola, Sofia Coppola; Fot.: Vittorio Storaro (dir.), Enrico Umetelli, Craig DiBona (cámara); Mont.: Barry Malkin; Dir. Art.: Speed Hopkins; Esceno.: George DeTitta Jnr.; Mus.: Carmine Coppola, Kid Creole and the Coconuts; Vest.: Sofía Coppola (asoc.), Elizabeth Kate Shelton; Maq.: Richard Dean; Son.: James Sabat, Frank Fraziadei; Int.: Heather McComb, Talia Shire, Gia Coppola, Giancarlo Giannini, Paul Herman, James Keane, Don Novello, Bill Moore. OEDIPUS WRECK. Guión: Woody Allen; Fot.: Sven Nykvist (dir.), Dick Mingalone (cámara); Mont.: Susan E. Morse; Dir. Arte.: Speed Hopkins; Esceno.: Susan Bode; Vest.: Jeffrey Kurland; Maq.: Fern Buchner; Son.: James Sabat, Frank Graziadei; Int.: Woody Allen, Marvin Chatinover, Mae Questel, Mia Farrow, Molly Regan; Ira Wheeler, Joan Bud, Jessy Keosian.

MUCHO MAS QUE UN CRIMEN.

Hace casi diez años **Missing** (Costa Gavras, 1982), constituyó un giro interesante en la carrera de un director indisolublemente ligado al cine político europeo. El éxito del film y la Palma de Oro en Cannes hicieron que a éste, su primer film americano, le siguieran otros, con lo que el cineasta grecofrances inició en Estados Unidos una carrera paralela, no menos polémica, tal vez más intimista, ciertamente más reflexiva.

Uno sentiría la tentación de establecer continuidades lógicas en una trilogía tal vez artificial, que se inicia con el asesinato de un ciudadano americano en un país de la periferia (la ya mencionada **Missing**, sigue con la violencia político-racial del midwest americano (**Betrayed**, 1988) y continua con este proceso a un ex criminal de guerra camuflado tras la ciudadanía norteamericana.

En todos los casos, estamos ante un cine eminentemente político, que tal vez prefiera dejar de lado la precisa eficacia de los años setenta para transitar por aguas más cenagosas, pero también más

profundas. Hace veinte años, el cine político vivía su momento estelar señalando con el índice a los coroneles griegos, los asesores en tortura americanos y, por que no, los estalinistas checos. El espectador era literalmente empujado al lado de la perseguida izquierda griega, la guerrilla uruguaya o el deshecho sueño comunista y la polvora de los films de Gavras, estaba en su gran capacidad de contraponer estos extremos mediante un estilo crispado derivado del mejor policial. La operación fílmica apoyaba otra, política. El espectador se aliaba con "los buenos", oponiéndose a un enemigo claramente identificado (generalmente con uniforme). El enemigo era ante todo una identidad concreta y externa a los protagonistas.

Pero entonces llegaron los "eighties" y con ellos el traslado de Gavras a Estados Unidos. La primera obligación es reconocer la honestidad de un director que cambia su punto de vista, pero no su denuncia de un hecho. **Missing** continua perfectamente la línea de **Estado de Sitio** (por citar una), pero si en esta los hechos son narrados desde el impersonal punto de vista de un movimiento guerrillero, en aquella la perspectiva es la de un honesto cristiano científico norteamericano que no puede entender que su hijo haya sido suprimido por ver lo que vio. Ante el tercer mundo, el tercer mundo actua, mientras que el primer mundo mira, y a veces, comprende. Este comprender que los asesinos también están entre nosotros (entre ellos), está presente en la ineficaz **Betrayed** de la que conviene pasar, sin mayor detenimiento a esta importante **Music Box**.

La figura del criminal de guerra no es nueva para el cine (basta recordar **The Stranger**, 1946 de Orson Welles). Como tal este film no aporta una gran novedad temática y la principal habilidad de Gavras parece estar en su capacidad de llevar adelante un libreto sólido que establece desde el primer minuto las bases del drama. Un húngaro nacionalizado americano recibe una citación del fiscal. Se le acusa de haber dado datos falsos en su solicitud de ingreso al país y de ser un criminal de guerra. Su hija, abogada, llevará el caso. Lo interesante es que Gavras prefiere desestimar la parte factual de todo el asunto que es rendida ante el espectador de la misma forma con que se desenvuelve ante la abogada-hija. Lo que vemos no son tanto (o no son sólo) datos de un proceso sino más bien las evidencias de un juicio tal y como se presentan a los ojos de una hija. Hay entonces un sutil divorcio narrativo entre los éxitos legales de la defensa que logra probar la inocencia (en base al muy reaccionario argumento de que los comunistas siempre mienten) y la madeja que se va desenvolviendo internamente y que prueba la culpabilidad del padre.

En su último segmento la película se centra en Jessica Lange. Por un momento Gavras parece abandonar la monstruosidad del hecho político para detenerse en la repercusión generacional del mismo, en otro tiempo y en otro país. Es un truco, claro, porque detrás de la peripecia individual, lo que la película dice –un poco como Brecht– es que un hombre no puede negar el haber visto lo que ha visto y que se puede escapar a la verdad, pero no se puede escapar a la historia.

Finalmente, y para regresar al principio, con **Music Box**, Costa Gavras continua (completa ?) el ciclo empezado con **Missing**. Acaso en los 90, nuestros verdugos no sean los uniformados de gesto ceñudo de los 60, sino esos mismos uniformados, treinta años más viejos, ya vestidos de civil, que juegan a la inocencia, los domingos en el parque mientrás patean una pelota con sus nietos.

Héctor Concari

MUSIC BOX. EE.UU., 1989. Dir.: COSTA-GAVRAS; Prod.: Irwin Winkler, Joe Eszterhas (ej.), Hal W. Polaire (ej.), para Tri Star Pictures; Guión: Joe Eszterhas; Fot.: Patrick Blossier (dir.), Gerrit Dangremond (cám.); Mont.: Joele Van Effenterre; Dis. Prod.: Jeannine Claudia Oppewall; Son.: Pierre Gamet, Gerard Lamps, William Flageollet; Mus.: Philippe Sarde; Dir. Art.: Bill Arnold; Esc.: Bill Fosser (dis.), Erica Rogalla (dec.); Vest.: Rita Salazar; Int.: Jessica Lange, Armin Mueller-Stahl, Frederic Forrest, Donald Moffat, Lukas Haas, Cheryl Lynn Bruce, Mary Torocsik, J.S. Block, Sol Frieder, Michael Rooker.

EL ENIGMA DE TWIN PEAKS

La trayectoria de David Lynch como autor cinematográfico es bastante conocida por todos los que se interesan por el cine, les gusten o no sus obras; ya que al menos dos de ellas (**El hombre elefante** y **Terciopelo azul**) han sido lo que los gringos llaman exitosas.

Twin Peaks es el piloto de la serie televisiva del mismo nombre, producida y dirigida por Lynch, el cual nunca salió al aire y sólo circuló en videocassette. La serie, durante su primera temporada, generó una especie de lynchmanía que condujo a su continuación para otra temporada más.

La concepción televisiva de este piloto es evidente, aun para el espectador no avisado sobre ella. La existencia de al menos 10 subtramas, los paroxismos emotivos y la recurrencia a tomas que ubican constantemente el lugar donde se desarrollan los acontecimientos, son elementos típicos del lenguaje televisivo. Sin embargo, ciertos rasgos de la historia, los personajes y de Lynch mismo, encajan muy poco dentro de éste (al menos aparentemente). Un cierto aire de alejamiento entra abiertamente en contradicción con el exceso de emotividad que manifiestan los personajes. La entrada de Kyle McLachlan como agente del F.B.I. introduce una cierta dosis de ridículo que no esperábamos encontrar. Los hechos en torno al crimen no guardan ninguna relación con la realidad y, a medida que se descartan las pistas falsas, dan la impresión de una refinada mamadera de gallo. De todos modos conviene decir que la película es bastante divertida, tal vez porque está hecha abiertamente en son de chanza. Lynch es uno de los autores cinematográficos que mejor ha concretado la imaginería posmoderna en sus obras. He aquí la razón de su "éxito", el cual se reduce, para los gringos, a obtener fama y dinero. De manera que, entre otras cosas, utiliza repetidamente el procedimiento según el cual la Industria Cultural del capitalismo tardío se refiere constantemente a sus productos bajo la forma de referencias cultas, reduciendo así negativamente el arte de la representación a una mera representación de otras representaciones o, lo que es lo mismo, a un simulacro del simulacro.

No obstante, **Twin Peaks** se salva del basurero porque Lynch tuvo la delicadeza de no proponerla como cima de la emoción estética del capitalismo tardío, como ocurrió con **Terciopelo azul.** Su intención no va más allá de fabricar un buen chiste policial, enriquecido con referencias terroríficas y folletinescas, cercano a la frontera con lo absurdo. El producto es un sofisticado "pastiche" (que no una parodia) destinado al consumo masivo, que aseguró a su autor la entrada, por la puerta grande, al mundo del negocio televisivo.

Ahora bien, salvarse del basurero no quiere decir que una película sea legítimamente buena. Mucho menos una de David Lynch, héroe de la Industria Cultural posmoderna.

María Gabriela Colmenares

TWIN PEAKS. EE.UU. 1989. Dir.: DAVID LYNCH. Prod.: Mark Frost, David Lynch (ejecs.), David J. Latt, para Lynch-Frost Productions en asociación con Worldvision Enterprises Inc. Guión: Mark Frost, David Lynch. Fot.: Ron García. Mont.: Duwayre Dunham. Dis. prod.: Patricia Morris. Mus.: Angelo Badalamenti. Int. Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Joan Chen, Piper Laurie, Dana Ashbrook, Richard Beyer, Cara Flyn Boyle, Sherilyn Fenn, Warren Frost, Peggy Lipton.

GREMLINS II

En rigor, la cultura de masas nunca ha cejado en su ataque. Pero ver **Gremlins** induce a reflexionar sobre las modalidades más recientes que ha tomado ese masivo, **reconcentrado e intenso** ataque.

La industria cultural, cuando toca algo con su varita mágica (que los ideólogos de la integración alaban como la que podría haber usado un Rey Midas), tiende a simplificar, esquematizar, quitar relieve y dar un centímetro de profundad a cualquier océano de efectos especiales.

Es propio de esa bien conocida industria, cuyos agentes nunca secretos están colados, están en todas partes (hasta el punto de que el televisor forma parte hoy de cualquier familia), hacer adquisiciones de lo que se llamó la "High-cult" (¿fue así?) para reproducirlo masivamente. Convirtió al Che Guevara en una marca de cigarrillos, a la Mona Lisa en afiches, a los hippies en una moda, a la protesta contra Vietnam en un festival con millones de copias vendidas, y a todos nosotros en unos desesperados buscadores del último hit musical, cinematográfico o literario.

La cultura de masas parece funcionar como el ejército de anticuerpos que protege el cuerpo de la sociedad de consumo de los agentes, microbios, gérmenes y demás bichos raros que se introduzcan en su interior, y que sean una disfunción de su armónico funcionamiento.

Y ahora **Gremlins II** parece mostrar que es a la tradición de la industria cultural lo que **Brazil** es a la tradición del mejor arte cinematográfico. Junto con filmes como **Roger Rabbit**, las tres versiones de **Volver al futuro** (especialmente las dos últimas, que hacen homenaje hasta a la primera), **Batman**, **Dick Tracy**, y un etcétera que debería ser completado con minucia, **Gremlins** muestra una tendencia que también podemos ver en las bullangueras y plagadas de mal gusto autocuñas de Venevisión: la abierta tendencia a que la industria cultural hable de sí misma, de su origen y de sus productos, y se cite a sí misma. Los guiños para el lector culto de las parodias de un **Ulysses** o un **Tres tristes tigres**, de un **Brazil** o de un **El sentido de la vida**, degeneran en las citas de comiquitas, tan frecuentes en **Gremlins** o en **Mad Max III**, y en el

La última versión de Mr. K.: Tango y Cash.

La sociedad de los poetas muertos: El débil auspicio de la rebelión.

desaforado homenaje al consumo y la integración. Al parecer, ahora la cultura de masas no sólo adopta los temas y las fábulas productos de la cultura; también adopta sus propias modalidades productivas.

Wilmer Rojas Buendía

GRELIMNS II. EE.UU., 1990. Dir.: JOE DANTE. Prod.: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall (ej.) para Michael Finnell y Rick Baker (co-prod.); Amblin Entertainment. Guión: Charli Haas. Fot.: John Hora. Mont.: Kent Beyda. Escen.: James Spencer. Vest.: Rosanna Norton. Mús.: Jerry Goldsmith. Son.: Robert J. Litt, Elliot Tyson, Rick Kline (mezcla final); Mark Mangini, David Stone (ef.); Rick Baker (sup. ef. Grelins y Mogwai). Ef. esp.: Ken Pepiot (sup.). Ef. vist.: Dennis Michelson (sup.); Kevin Kutchaver (sup. anim.). Int.: Zach Galligan, Phoebe Cates, Dick Miller, Jackie Joseph, Gedde Watanabe, Keye Luke, Kathleen Freeman, Don Stanton, Dan Stanton, Shawn Nelson.

TANGO Y CASH

Era mediodía. K. se aproximó al refrigerador luego de haber revisado el gabinete para confirmar que lo único que contenía era mugre y alguna que otra caja vacía. Abrió la nevera. Vio tres botellas de soda, un pote de leche vacío, y media lata de Ken-L-ration. Rusty, su perro, era lo último que había vendido, tuvo que hacerlo. Y ya hacía un mes. Esa lata era lo único que quedaba de él. Se resignó a tomarla junto con una botella de soda. Tenía un hambre atroz.

Mientras se esforzaba en deglutir aquel masacote, algo le rozó los pies. Era una maldita rata que, evidentemente, quería pelearle su almuerzo. Se entretenía dando pequeños puntapiés al animalejo, cuando alguien tocó la puerta. Sorprendido ante lo inesperado de una visita en aquel lugar, fue a abrir. El individuo que vio tras la puerta iba elegantemente vestido y fumaba tabaco. A su espalda había otros dos hombres, más robustos de lo normal, uno de los cuales cargaba un maletín de cuero que entregó al hombre del tabaco, quien, acto seguido, entró.

Saludó a K. mientras instruía a sus hombres para esperarlo afuera. Se sentó en una de las dos sillas que constituían todo el mobiliario de la habitación, junto con la mesa, la cama y el escaparate, e invitó a K. a que hiciera otro tanto. No quería interrumpir demasiado su opíparo almuerzo, así que le dijo que sería breve. Sacó unos papeles de su maletín y se los entregó a K. para que les echara un vistazo. También sacó una barra de Milky Way y una estilográfica que colocó sobre la mesa.

La rata observaba todo oculta desde un rincón. K. conocía al individuo, sabía quien era. Lo que tenía en sus manos era la sinopsis de una historia, el guión de esa historia, y un contrato fabuloso para filmarla. K. sintió deseos de vomitar, aunque no estaba seguro si era por los pedazos de carne de perro que había ingerido o por lo que acababa de leer. Se decidió a creer que era por causa del alimento canino y voló hacia el baño. El hombre del tabaco lo escuchó arquear. Cuando K. regresó, le preguntó: " Y bien?", K. no respondió. Se sentó nuevamente y bebió el resto de la soda para asentar el estómago. Tomó la estilográfica y abrió el contrato. Sabía donde tenía que firmar. El hombre del tabaco desplegó una amplia sonrisa, dejando ver una dentadura afectada por el exceso de nicotina. Recibió el contrato firmado por K. y lo guardó en su maletín. Sacó una chequera y emitió un cheque de seis cifras que entregó a K. junto con una tarjeta: "Lo esperaré en mi oficina mañana a las 9:am. No se arrepentirá." Volvió a sonreir, y se marchó, dejando el ambiente cargado y con un singular olor... como de azufre.

K. se quedó mirando el cheque. Luego vió el chocolate que había quedado sobre la mesa. Sintió que algo le golpeaba los pies. Era la rata. Tomó la lata de Ken-L-ration y la colocó en el piso. Luego desenvolvió el Milky Way. Le amortiguaría el hambre mientras llegaba a un restaurant. Dio otro vistazo al guión de su próximo film: se titulaba TANGO & CASH, pero ya tendría tiempo de leerlo en la tarde. Afortunadamente, era mediodía.

Bien, ésta es una forma romántica de inventar razones para justificar que un director de trayectoria, con una filmografía de calidad en su haber como en el caso de Andrei Konchalovsky (**Siberiada, Los Amantes de María, El Expreso de la Muerte...**), decida dar una vuelta de 180 grados para filmar esa "cosa" abominable titulada **Tango & Cash.** La historia narrada anteriormente no es más que una fantasía que nada tiene que ver con la vida y situación de este autor, y las razones que lo motivaron a realizar el filme nombrado; si bien es probable que estén impregnadas del fortísimo tufo del Dólar, en realidad no las conocemos.

Lo cierto es que **Tango & Cash** nos presenta a una pareja de policías al estilo de tantas otras (o debería decir, de TODAS las anteriores), cuyos protagonistas (Stallone y Russell, respectivamente) poseen la fuerza física de **Rocky IV, Rambo III** y el Schwarzenegger de **Comando** juntos, vistiéndose al estilo de Sonny Crockets y Tubbs, en Miami Vice; pretendiendo la gracia de Clover y Gibson en **Arma Mortal** sin conseguirlo, logrando sólo verbalizar chistecitos de una puerilidad increíble; los "malos" son tan, tan malos que recuerdan a los energúmenos infrahumanos que desafiaban a **Cobra** (de esos que más que hablar emiten sonidos guturales); el jefe (Palance) es tan cruel y poderoso como los "genios del mal" de la serie de James Bond protagonizada por Roger Moore, o los que aparecen en las teleseries de dibujos animados del Japón; también a James Bond le copian la figura de Mr. Q., sólo que transformado aquí en un individuo de aspecto y maneras propias de un idiota. Las razones que motivan la conspiración de los "malos" para destruir al dúo policial, son las mismas que privan en Guasón, Acertijo y Gatúvela para eliminar a Batman y a Robin (podríamos añadir que este film comparte con **Batman** los mismos productores...). A esto se suman montones de cosas que ya hemos visto en otros filmes y montones de lugares comunes que son los que van estructurando la historia hasta el innominable desenlace, ya que no existe absolutamente nada en este filme que tenga un viso de originalidad, como, pese a todo, logran tener algunos de los filmes de este género al que remeda, sin ni siquiera ser una sátira o una parodia de los mismos.

Parodias, las de Mel Brooks (**Locuras del Oeste, Frankenstein Jr., High Anxiety ...**); **Cliente Muerto no Paga**, de Carl Reiner o **La Princesa que Quería Soñar**, de Bob Reiner; y sátiras, **Dr. Strangelove**, de Kubrick, las películas de los Monty Python (**La Vida de Brian, El Sentido de la Vida ...**) y el **Brazil** de Terry Gilliam, por ejemplo. Dicho todo esto, no tiene caso seguir escribiendo de un filme que no es más que la exacerbación de los lugares comunes de algunas de las peores películas que han alimentado esta década.

Marjorie Miranda

TANGO & CASH. EE.UU., 1989. Dir.: ANDREI KONCHALOVSKY; Prod.: Jon Peters, Peter Guber, Peter McDonald (ej.), Larry Franco (co-prod.), para la Compañía GuberPeters; Guión: Randy Feldman; Fot.: Donald E. Thorin (dir.); Mont.: Hubert de la Bouillere, Robert Ferretti; Dis. prod.: J. Michaele Riva; Mus.: Harold Faltermeyer; Vest.: Bernie Pollack; Casting: Glenn Daniels; Int.: Sylvester Stallone, Kurt Russell, Teri Hatcher, Jack Palance, Brion James, James Hong, Marc Alaimo, Philip Tan, Michael J. Pollard, Robert Z'Dar, Lewis Arquette.

LA SOCIEDAD DE LOS POETAS MUERTOS

Leyendo en estos días "Muestra de infancia" de Christa Wolf hice un encuentro extraño con el señor M., profesor de alemán, que daba orientaciones excéntricas, contradictorias e irónicas a sus alumnos y que trastocó el orden de los pupitres colocándolos en rectángulo para que todos se vieran las caras, incluyéndose en el grupo. El señor M. se suicidó, pero sus alumnos reimpusieron el rectángulo que él había instituido. Wolf encontró que el señor M. había marcado en "El hombre sin atributos" de Musil esta frase: "Sólo se tiene la opción de adaptarse a esta época vil (donde fueres haz lo que vieres) o neurotizarse. Uno sigue la segunda alternativa".

Era lógico que yo relacionara esta historia con **La sociedad de los poetas muertos**, especialmente después de que un amigo de los que todavía leen revistas extranjeras me contó que en el guión original el profesor se suicidaba y que fue Robin Williams quien pidió el cambio trasladando el suicidio al joven aspirante a actor. Ignoro si el guionista Tom Schulman o el propio Peter Weir habían leído "Muestra de infancia", así como ignoro cuál pueda haber sido la argumentación de Williams para cambiar la historia, pero seguramente la película terminada se centra en los dilemas de la juventud frente a la presión de los mayores más que en una consideración general sobre el conformismo contemporáneo. No se puede negar, sin embargo, que los dos temas están vinculados.

El valor mayor de **La sociedad de los poetas muertos** es temático. La dirección cinematográfica, en efecto, es más bien convencional y a ratos desacertada, como por ejemplo en la secuencia del teatro, que desperdicia todas las ocasiones estéticas: actorales, de composición figurativa y de montaje; acaso porque pareció suficiente contar con los shakesperianos parlamentos de Puck. Las escenas más intensas —en los cuartos de los estudiantes y especialmente en la cueva de la "sociedad"— parecen deberse a un logradísimo entendimiento entre el director y los actores jóvenes, que en cambio no se siente en la relación de aquél con Robin Williams, quien consigna una vez más una interpretación "morkiana", de escaso provecho para su personaje.

Admitiendo que no se trate del señor M. y tomando en cuenta que el aspecto trágico de la historia ha sido absorbido por Robert Sean Leonard en el papel de Neil Perry, el personaje del profesor inconformista sigue siendo, desde el punto de vista dramatúrgico, la clave para una

¿Sueña Verhoeven con las ovejas eléctricas?: **El vengador del futuro.**

lectura de la historia centrada en la busca de la autenticidad y la elevación individual frente a la hipocresía despótica del orden social contemporáneo. Pero a pesar de sus citas poéticas y sus innovaciones pedagógicas, el profesor Keating es arrollado por la agilidad histriónica de Williams, quien lo transforma en el tipo más simpático del año, el característico "original" consagrado por la comedia angloamericana en pro de un humanismo típicamente liberal, promotor de la travesura como expresión de libertad y afirmación de la individualidad: utopía decimonónica que hoy se ha alineado con los nuevos recursos ideológicos de la sumisión voluntaria.

Frente a esta insuficiencia o desviación del rendimiento del personaje Keating, el encanto de unos personajes juveniles llenos de intensidad, fuerza y frescura traslada el tema, como dijimos, al conflicto de la juventud con el mundo de los mayores al momento de tomar las primeras grandes decisiones de la vida, quizás las más grandes. Conflicto que se expresa en primer lugar frente a los padres y en segundo lugar frente a otras formas de autoridad, pero que en ambos casos responde a la más amplia y permanente presión social. En la película hay una propuesta singular al situar la historia, al parecer, en los años cincuenta (1959, Estado de Vermont, leímos por ahí) y en un internado calcado sobre el aborrecido sistema inglés de todos los tiempos. A lo mejor, esa década fue la última en que tal modelo pudo mantenerse en Estados Unidos, o tal internado es famoso en todo el país por sus anacrónicas peculiaridades; sea como sea, esta ambientación resulta bastante inmotivada y hasta pedante, a falta de una mayor información integrada a la historia. Es evidente la importancia de que sea una escuela para las clases altas y por lo tanto fabricadora de prestigio; pero tropezarse con la tiesura británica de ese director y sobre todo con la práctica del castigo corporal, resulta sólo sorprendente, insuficientemente explicado, sin peso alguno en la línea narrativa y, en definitiva, desviante. Poco agrega la obvia confrontación entre la escuela y el profesor Keating; y el momento en que aquella juega un papel dramático y significativo importante es el de su complicidad con los padres del suicida; ninguno de los dos hechos requerían una época anterior al presente ni un lugar tan peculiar.

Al contrario, tales detalles debilitan algo una trágica realidad que está lejos de haber desaparecido, que oprime especialmente a la juventud masculina —pues en ella se concentran todavía las mayores expectativas— y de la cual hoy en día se habla menos a causa de las formas más complejas y sutiles tomadas por la alianza familia-sociedad. Como subtema, está presente en otra película reciente —**Nacido el 4 de julio**— que sin embargo lleva el cuestionamiento a términos políticos y en el trasvase deja intacto el aspecto existencial, más íntimo y diversamente importante, de la expectativa social.

La sociedad de los poetas muertos, en conclusión, tiene el mérito de situar ese aspecto conscientemente en primer plano, y de aventurar una demostración —principalmente romántica— de que la rebelión es auspiciable.

Ambretta Marrosu

DEAD POETS SOCIETY. EE.UU., 1989. Dir.: PETER WEIR. Prod.: Steven Haft, Paul Junger Witt, Tony Thomas para Touchstone Pictures asoc. con Silver Screen Partners IV, Witt-Thomas Prods. Guión: Tom Schulman. Fot.: John Seale. Mont.: William Anderson, Lee Smith, Priscilla Nedd. Dir. art.: Sandy Veneziano. Coord. ef. esp.: Allen Hall. Mús.: Maurice Jarre, con extractos de Handel, Beethoven. Vest.: Eddie Marks (sup.), Marilyn Matthews, Anthony J. Scarano. Maq.: Susan A. Cabral. Tít.: Neal Thompson, Cinema Research Corp. Son.: Alan Splet (sup.). Int.: Robin Williams, Robert Sean Leonard, Ethan Hawke, Josh Charles, Gale Hansen, Dylan Kussman, Allelon Ruggiero, James Waterston, Norman Lloyd, Kurtwood Smith, Carla Belver, Leon Pownall, George Martin, Joe Aufiery, Matt Carey, Kevin Cooney, Jane Moore, Lara Flynn, Colin Irving, Alexandra Powers, Melora Walters, Welker White, Steve Mathios, Alan Pottinger, Pamela Burrell, Allison Hedges, Christine D'Ercole, John Cunningham, Debra Mooney.

EL VENGADOR DEL FUTURO

En un elogioso artículo de 1975 ("Philip K. Dick, un visionario entre charlatanes") el conocido novelista y ensayista de ciencia ficción Stanislaw Lem describía con inmejorable precisión el mundo del autor del libro original en que se basa este film: "El punto esencial es que un mundo equipado con los medios de dividir la realidad perceptible en similaridades indistinguibles de sí mismo crea dilemas prácticos reservados únicamente a las especulaciones teóricas de la filosofía. Este es un mundo en el que, por decirlo de alguna manera, esta filosofía llega a la calle y se transforma para cualquier mortal en una cuestión no menos importante de lo que es para nosotros la amenaza de la destrucción de la biósfera". A estas alturas el lector habrá adivinado que si algún interés tiene este **Vengador del futuro**, lo debe más al cuento original "Vendemos recuerdos al por mayor", de este escritor nacido en 1928 y muerto en 1982, autor de la obra de ciencia ficción más importante de los últimos cuarenta años,[1] que a la parafernalia de músculos y efectos especiales que derrochan con entusiasmo digno de mejor causa el protagonista Arnold Schwarzenegger y el director Paul Verhoeven.

Ocurre que por fortuna, si bien el libro original es aun inconseguible en estas tierras nuestras, algunas, si no la mayoría, de las preocupaciones de la obra de Dick han permeado hasta este desigual film. De todas ellas (la dominación de los débiles por los poderosos, la mentira como arma política, los extravíos del poder) es la peculiar concepción de los dobleces de la realidad, que llama más la atención. No vale la pena entrometerse en una historia demasiado complicada para ser descrita (aunque bien entretenida en la factura de Verhoeven) pero conviene detenerse en sus líneas generales. En el futuro Marte proveerá al Norte el combustible para la guerra contra el Sur (al fin alguien la nombra por su nombre) sometiendo las fuerzas independentistas marcianas al yugo terrestre. El arma de control de la población es la manipulación de la realidad, ya no bajo la torpeza del control de la información, sino creando realidades alternas de igual consistencia y peso que el original. La invasión de la personalidad es algo total, la propiedad sobre los recuerdos mismos es ya una utopía y la aventura es entonces filosófica. El bueno de Arnold descubre —antes de arremeter contra cuanto estudio de carton piedra los productores tienen la gentileza de poner en su camino— que él no es él mismo sino un implante de recuerdos de otra persona que lo remiten a una misión (que por supuesto cumplirá con el triunfo del bien sobre el mal).

Hasta aquí la película (que conviene olvidar). Lo que vale la pena analizar es su pre-texto, ese mundo de un pesimismo absoluto que Dick compone muy en la línea de otras utopías en negativo, como "El hombre en el Castillo", que imaginaba un futuro alterno en el que Hitler ganó la guerra, "Ubik" en el que los hombres de negocios alquilan telépatas para traficar secretos industriales, "Tiempo de Marte" en el que la trama pivota sobre el autismo de los niños marcianos, para no mencionar la obvia "Sueñan los androides con ovejas eléctricas?". En todas estas obras el tema es la realidad alterna que siempre parece cercar a los protagonistas y que responde a designios políticos muy fuera del alcance de los simples mortales. Por eso es tan triste que Verhoeven un holandés de obra prolífica en su país de origen erre tan claramente el blanco al apostar a la violencia física antes que al prodigioso mundo esquizoide que Dick construye.

Una triste, pero irónica conclusión final la constituiría la tardía salida a la luz del Dick escritor, de la mano de la prodigiosa e incólume máquina de sueños. Porque hablando de realidades alternas, los libros de Dick están tan lejos de las películas que inspiran, como sus alienados protagonistas de la realidad "real" que un hábil camuflaje esconde y manipula.

[1] El punto es discutible, pero irrefutable.

Héctor Concari

TOTAL RECALL. EE.UU., 1990. Dir.: PAUL VERHOEVEN. Prod.: Buzz Feitshaus y Ronald Shusett, Marco Aurelio Ortiz (jef. prod.), Mario Kassar (ej.), Andrew Wajna (ej.) para Carolco-Tri-Star Pictures; Guión: Ronald Shusset, Dan O'Bannon, Gary Goldman inspirado en el cuento "We Can Remember It For You Wholesale" de Phillip K. Dick; Fot.: Jost Vacano (dir.); Dis. Prod.: William Sandell; Mont.: Frank J. Urioste; Mus.: Jerry Goldsmith; Vest.: Erica Edell Phillips; Maq. especial: Rob Bottin; Int.: Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone, Ronny Cox, Michael Ironside, Marshall Bell, Mel Johnson, Michael Champion, Roy Brocksmith, Ray Baker.

Redacción: Ricardo Azuaga, Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine Oja** es de **Bs. 10.00**. La suscripción por 10 números es de US$ 8,00 para América Latina y de US$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.